

Joachim Latacz · Thierry Greub · Peter Blome · Alfried Wiczorek

HOMER

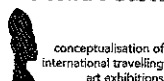
DER MYTHOS VON TROIA
IN DICHTUNG UND KUNST



**Antikenmuseum Basel
und Sammlung Ludwig**



art centre basel



conceptualisation of
international travelling
art exhibitions

rem

Reiss-Engelhorn-Museen

Hirmer Verlag München

Eine Ausstellung des Antikenmuseums Basel,
des Art Centre Basel
und der Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim

Gesamtleitung: Prof. Dr. Peter Blome (Antikenmuseum Basel),
Suzanne Greub (Art Centre Basel),
Prof. Dr. Alfried Wieczorek (Reiss-Engelhorn-Museen Mann-
heim)

Wissenschaftliche Leitung: Prof. Dr. Joachim Latacz

Ausstellungs-Idee: Dr. Thierry Greub (Art Centre Basel)
Ausstellungs-Konzeption: Prof. Dr. Joachim Latacz und
Dr. Thierry Greub (Art Centre Basel), in Verbindung mit
Dr. Ella van der Meijden und Dr. Andrea Bignasca (Antiken-
museum Basel) sowie Prof. Dr. Friedrich-Wilhelm von Hase
und Dr. Claudia Braun (Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim)
Ausstellungstexte: Andrea Bignasca, Peter Blome, Anke Bohne,
Thierry Greub, Joachim Latacz, Ella van der Meijden,
Friedrich-Wilhelm von Hase

Umschlagabbildungen: Bildnis des Homer (Kat.-Nr. 1) und
Strickhenkelamphora: Menelaos verfolgt Helena (Kat.-Nr. 148);
Nachfolge des Hans von Aachen, Das Urteil des Paris (Kat.-
Nr. 78)
Frontispiz: Stamnos mit Darstellung des Sirenen-Abenteuers
(Kat.-Nr. 184)

© 2008 Hirmer Verlag München, Antikenmuseum Basel und
Sammlung Ludwig, Art Centre Basel, Reiss-Engelhorn-Museen
Mannheim und die Autoren

Umschlaggestaltung: Joachim Wiesinger nach einem
Entwurf von Markus Zimmer
Satz: Setzerei Vornehm GmbH, München
Layout und Produktion: Joachim Wiesinger
Lithographie: Reproline Genceller, München
Druck und Bindung: Printer, Trento
Printed in Italy

ISBN 978-3-7774-3965-5
www.hirmerverlag.de

Katalog

Gesamtredaktion: Joachim Latacz
Redaktion: Ella van der Meijden, Thierry Greub, Esaù Dozio
Übersetzungen Katalog-Essays: Joachim Latacz, Petra Schierl
Übersetzungen Katalogteil: Ivo Zanoni, Areti Tsakiris-Konini

Anmerkung der Redaktion:

Die in diesem Band angewandte Rechtschreibung basiert auf
der ›Amtlichen Regelung‹ von 2006, abgedruckt in: WAHRIG.
Die deutsche Rechtschreibung, Gütersloh/München 2006,
41–93, gültig seit dem 1. 8.2006, sowie auf einem Kompromiss
zwischen deren Anwendung in der Schweiz und in Deutsch-
land/Österreich.

Bei weniger bekannten Eigennamen und Termini sind für fach-
fremde Leser häufig Aussprachehilfen gesetzt: geschlossene
betonte Vokale werden durch Längestrich bezeichnet (ā), offene
durch einfachen Akzent (á).

Die Rezeption der Homerischen Dichtung in der griechischen Literatur

Homer als göttlicher Übervater der griechischen Literatur (Abb. 1)

Kat. 11

Homer bildet für die ganze griechische Literatur den Ausgangspunkt, die Quelle und die absolute Bezugsgrösse¹. Dieser Anfang ist nicht etwa nur ein im Kern angelegtes *Potential* literarischer Meisterschaft. Ganz im Gegenteil stehen wir hier vor dem Wunder, dass die griechische Literaturgeschichte mit dem *Höhepunkt* einsetzt. Alles was folgt, sämtliche Gattungen und Prägungen beziehen sich auf dieses Modell zurück. Das ist die natürliche Folge des griechischen Bildungsganges: Schon im Lesen und Schreiben werden die Kinder mit Hilfe von Homer unterwiesen. Der Dichter ist damit der grosse Lehrer aller Griechen. Der Inhalt der Homerischen Epen und ihre perfekte Form dienen immer wieder als Vorbild und Folie, an denen sich die Literaten in ihrem Schaffensprozess orientieren. Die gewaltige Autorität Homer versucht man nachzuahmen, sich anzueignen, zu überbieten oder auch im Neuen zu überwinden. Im Hellenismus, das heisst im ausgehenden 4. Jahrhundert v. Chr. und danach, einer Zeit, in der sich in Griechenland die *Schriftlichkeit* in der literarischen Produktion und Rezeption vollständig durchsetzt, verehrt man die zum Vater stilisierte Sängergestalt dann als Heros. In einem berühmten späthellenistischen Relief des Archélaos von Priene (2. Jh. v. Chr.), der »Apotheose des Homer« (vgl. Kat.-Nr. 11), wird die Vergöttlichung des Kulturgründers visuell als Allegorie umgesetzt². Auf der unteren Ebene des Bildes umjubeln den links thronenden Homer unter anderen die *Geschichtsschreibung*, die *Dichtung*, die *Tragödie* und die *Komödie*. Die *Zeit* und die *Oikoumene*, die bewohnte Welt, umkränzen ihn als Verkörperung literarischer Bildung, die somit Anspruch auf Ewigkeit im gesamten Erdkreis erhebt. *Ilias* und *Odyssee* knien neben seinem Thron, die nachhomerischen Literaturgattungen erweisen ihm als seine Abkömmlinge ihre Reverenz. Auf dem nämlichen Denkmal finden sich auch Zeus und seine Kinder, Apollon und die Musen, abgebildet: Zeus, der Vater des Olympos, ist dabei in deutlicher Bezugnahme auf Homer ganz oben im Zentrum dargestellt. Homer wird also symbolisch in den Götterhimmel entrückt und nimmt auf *seinem* Terrain die Position des Zeus ein. Älian (2. Jh. n. Chr.) berichtet in seinen *Bunten Geschichten* (13.22) von einer weiteren Darstellung Homers durch den Maler Galaton, die das Verhältnis von spendender Quelle und Empfängern aussagekräftig ins Bild umsetzt. Dort habe sich aus Homers Mund ein Strom ergossen, und die anderen Dichter hätten diesen aufgeschöpft.

Die einsetzende Nachwirkung auf frühgriechische Denker und Lyriker

Homers Werk erhält demnach im Laufe der Zeit den Status einer Art Bibel, auf die man sich in der folgenden literarischen Entwicklung laufend bezieht, zumal Homer zusammen mit Hesiod (um 700 v. Chr.) nach griechischer Auffassung den Griechen erst die Götterwelt geschaffen hat (Herodot 2.53).

Mit Namensnennung hören wir von dem Dichter Homer allerdings erst im späten 6. Jahrhundert v. Chr.³, bezeichnenderweise von seinen Kritikern, frühgriechischer *Philosophen*: Xenophanes von Kolophon (um 565–470 v. Chr.) spricht davon, dass jeder von Anfang an nach Homer gelernt habe (Fragment 10), empört sich aber über sein wie Hesiods sittenloses Götterbild (Fragmente 11 und 12). Nach Heraklit (um 550–480 v. Chr.) verdient die vermeintliche Autorität (vgl. Fragment 56) aus den Wettkämpfen hinausgeprügelt zu werden (Fragment 42). Umgekehrt versucht der Grammatiker Theagenes von Rhegion (6. Jh. v. Chr.) die moralisch problematischen Stellen mittels Allegorie zu retten.

Im engeren Sinne der *Dichtung* vernimmt man Echos von Homerischem vor allem in der sogenannten *lyrischen* Dichtung (7.–5. Jh. v. Chr.). Die Wirkung verläuft über die Sprache, Motive und Bildinhalte. Homer nimmt bekanntlich ein über Jahrhunderte historisch gewachsenes Konglomerat von sprachlichen Schichten auf⁴. Die in *Ilias* und *Odyssee* aufgehobene traditionelle »epische Kunstsprache« begründet damit die ganze griechische Poesie. Die sprachliche Konkretisierung, insbesondere die lange Zeit unverrückbar zu bestimmten Namen und Sachen hinzugefügten Beiwörter (*Epitheta*)⁵, gibt seiner Sprache einen wesenhaften, fast philosophischen Ton.

Zunächst müssen wir in der Frage der Rezeption des so wirkungskräftigen Autors darauf hinweisen, dass man zwischen eindeutigen Anspielungen auf Textstellen aus den Homerischen Epen und allgemeinen dichterischen Parallelen im sprachlichen Ausdruck zu unterscheiden hat. Auch die oft gehörte Behauptung eines zeitlichen Nacheinanders von Epos zur Lyrik muss relativiert werden: Wenn wir eine lineare Entwicklung vom

1 Für die folgenden Ausführungen habe ich am meisten von Hunter 2004 profitiert.

2 Vgl. den Beitrag von E. van der Meijden, S. 21.

3 Zum Folgenden s. den Beitrag von H. Flashar, S. 215.

4 Siehe dazu den Beitrag von S. Deger-Jalkotzy, S. 99–105; bes. 105.

5 Siehe dazu den Beitrag von J. Latacz, S. 66.



Abb. 1 Eine Vorstudie von Raphaels Parnass im Kupferstich von Marcantonio Raimondi, um 1517–1520; Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett (Kat.-Nr. 214).

Epos zur Lyrik annehmen, verstellen wir uns den Blick. *Lyrik* – diesen zusammenfassenden Begriff hat es in der griechischen Gattungstheorie erst spät gegeben – und Epos bestanden offenbar schon vor Homer jahrhundertlang nebeneinander und schöpften aus der nämlichen Tradition. Zum Teil bezieht das Homerische Epos aus lyrischen lebensweltlichen Motiven wie der Hochzeit, Bestattung und Klage sein Material. Lyrik impliziert eine persönliche, eher hinterfragende Stellung, Epik eine autoritative und anonyme Sprechsituation. Wenn nun beispielsweise in einem lyrischen Gedicht ebenso wie bei Homer die Erde mit dem Beiwort »schwarz« versehen ist, gehört dies wohl allgemein zur traditionellen Diktion und darf kaum als Beleg für direkte Abhängigkeit bewertet werden. Der häufig vorkommende Vergleich der diversen Menschengenerationen mit Blättern (so bei Mimnermos, einem Dichter des 7. Jh., in Fragment 2, und vorher schon Musaios in Fragment 5) dürfte vorrangig als ein Reflex einer *gemeinsamen Vorstellungswelt* zu bewerten sein. Wenn freilich Semonides (ebenfalls 7. Jh., Fragment 19) eben diesen Blättervergleich verwendet – und zwar im gleichen Wortlaut, den wir in der *Ilias* (6.146) vorfinden – und überdies vorher noch den »Mann aus Chios« erwähnt (Chios galt viel-

fach als Homers Heimat), dann ist dies wohl eindeutig als eine *direkte Anspielung* auf die *Ilias* (6.146–149) anzusehen.

Auch ähnliche Sprechsituationen und bestimmte wiederkehrende Motive können nicht einfach als Belege der direkten Nachwirkung Homers gedeutet werden. In der Gattung der *Elegie*, die in der sprachlich-metrischen Form Homer ganz nahe steht, da die Dichtungen in *Distichen* (metrischen Zweireihern) abgefasst sind, der Verbindung eines homerischen Hexameters mit einem Pentameter (bestehend aus zwei Halbversen des Hexameters), können Textteile auch inhaltlich Homerischen Stellen sehr ähnlich sein. Die Elegie besitzt ihre pragmatische Funktion in der Belehrung, der Reflexion, im Rat, in der politischen Instruktion oder im Kampfaufruf. Sie kommt daher bisweilen dem Epos in entsprechenden Passagen sehr nahe. Die militärischen Ermahnungen des Tyrtaios oder Kallinos (beide 7. Jh. v. Chr.) gleichen bisweilen Homerischen Szenen, in denen solche Paränesen (Kampfpappelle) vorgetragen werden, zumal sie lebensweltlich aus demselben formelhaften Reservoir schöpfen. Das Motiv des Musenanrufs übernehmen Hesiod und Solon, der athenische Staatsmann und Dichter des 7./6. Jahrhunderts v. Chr., von Homer und modifizieren es für sich. In seiner be-

rühmten *Musen-Elegie* (Fragment 13) braucht Solon die Musen nicht mehr als Inspiration seiner Dichtung, sondern als Quelle des Reichtums und des Rufs. Bereits Hesiod erkennt aufgrund der aufkommenden Kritik an der traditionellen Denkweise, dass Musen auch Falsches sagen können (*Theogonie* V. 27).

Neben solchen allgemeinen, in einer gemeinsamen Dichtungstradition begründeten Bezügen finden sich dann freilich auch bald sehr *explizite* Anspielungen auf das Homerische Werk. Archilochos von Paros (um 680–630 v. Chr.), der Homer zeitlich nächststehende Poet ausserhalb des Epos, versucht immer wieder, durch explizite Bezugnahme auf Homer sich vom dominanten kulturellen Modell abzusetzen, um neue Dichtungsformen zu entwickeln. Im Einklang mit den Gesetzen des *Iambos*, der Verkehrung schafft, stilisiert er sich zu einem dichtenden und schmähenden Antihelden, der sein Vorbild in Thersites (Ilias 2) findet. Er liebt es, zu trinken (Fragmente 2 und 4), er bricht die Einheit von schönem Äusseren und Inneren, indem er ein neues Ideal eines kleinwüchsigen hässlichen Feldherrn zeichnet (Fragment 114). Als Schildwegwerfer (Fragment 5) stellt er sich gegen die Homerische Kampfesmoral, die Kallinos und Tyrtaios propagieren. Im Anruf an sein duldendes Herz (Fragment 128) nimmt er wiederum die Haltung des Vieluldners Odysseus an, der ebenfalls ruhig die Beleidigungen der Mägde ertragen muss (Odyssee 20.18). Im meist Hippónax von Ephesos (um 560–490 v. Chr.) zugewiesenen Strassburger Fragment (Fragment 115), einem verkehrten Geleitgedicht, das von manchen auch Archilochos zugeschrieben wird, malt der Dichter aus, wie sein persönlicher Feind aufgrund eines Eidbruchs ähnlich elend wie der schiffbrüchige Odysseus bei der Ankunft im Phaiakenland (Odyssee 5.388 ff.) am Strand der Thraker landen soll.

Auch in der *Lieddichtung* entsteht in der Abgrenzung von Homer Neues. Der in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts in Sparta wirkende Dichter und Mädchenchor-Komponist Alkman bezieht sich in homerischer Diktion auf den Gesang und Tanz seiner Chorreigen, die – anders als Homer – ganz anlassgebunden sind. Vollends im *kolonialen* Raum, also ausserhalb Festland- und Inselgriechenlands, beginnt man sich in besonderer Weise vom Kanon, dem hergebrachten Regelsystem, abzusetzen.

Stesichoros (um 640–555 v. Chr.) aus dem sizilischen Himera, der im »höchsten Maße als homerisch« galt (*de sublimitate* 13.3), schafft chorische Kleinepen von bis zu 1500 Versen. Während Lyrik persönliche Gedanken und Eindrücke vermittelt, ist seine Dichtung von besonderer *Erzählkunst* gekennzeichnet, die ihren Ausgangspunkt bei Homer hat. Stesichoros ist ein Chorlyriker, der die dorische Sprache seiner Gattung leicht homerisch einfärbt und vor allem neue Stoffe einführt. Als interregional wirkender Dichter, der auch im dorischen Sprachraum seine Lieder aufführt und diese thematisch dem Erwartungshorizont des dortigen Publikums anpasst (*Orestie*, *Palinodie*, *Nostoi*), bezieht er sich auf den weiteren Kreis der die Vor- und Nachgeschichte des Troianischen Krieges thematisierenden *Kyklischen Epen*⁶, die später als Stoffgrundlage für die Tragödie ausschlaggebend sein werden. In noch höherem Maße jedoch bestimmen kolonial-sikeliotische Inhalte sein Werk (*Geryoneis*,

Kyknos, *Kérberos*, *Skylla*). Mittels einer detaillierten Erzählung malt er seine Geschichten psychologisch von innen her aus. Beispielsweise wird das Ungeheuer Geryon im Gegensatz zum Homerischen Kyklopen der Odyssee in seinem sozial und religiös bezogenen Handeln sowie in seinem artikulierten Sprachverhalten gezeichnet. Der Einmann-Vortrag des Rhapsoden, der die Homerischen Epen vorträgt, wird hier zugleich wirkungsvoll in eine rhythmisch anspruchsvolle chorische Tanz-Gesang-Nummer umgestaltet – ein entscheidender Schritt zur Tragödie hin. Bei Stesichoros, dem »Chor-Aufsteller« (griechisch *stēsai* »stellen« + *chorós* »Chor«), verliert die Chordichtung auch ihren Sitz im Leben: Er versteht seine monumentalen Lieder als *autonomes* Kunstwerk, das in der Aufführung seine Wirkung entfaltet. Er beginnt zudem die festen Beiwörter von den Substantiven zu lösen. Ferner arbeitet er in künstlerischer Absicht am Mythos: Helena ist plötzlich nicht nur die notorisch untreue Schöne, sondern wird bei ihm, auch aufgrund ihrer kultischen Funktion, zur positiven Figur. Damit wendet er sich thematisch gegen ein Hauptmotiv Homers. Den Grund dafür sah die Legende darin, dass er zuvor wegen eines traditionell »homerischen« Schmählies gegen Helena sein Augenlicht verloren, im Traum jedoch erfahren hatte, Helena selbst habe ihn zur Strafe für seine Schmähung erblinden lassen; daraufhin soll er in der sogenannten *Palinodie* (*Widerrufsgesang*) gedichtet haben, Helena sei überhaupt nicht nach Troia gefahren (Fragment 192): Er wurde geheilt. In Wahrheit versuchte er wohl mit diesem »Widerruf« symbolisch zu vermitteln, dass er sein Schaffen nicht mehr am Vorbild des blinden Sängers Homer ausrichte, der extern von den Musen gelenkt wird, sondern als den Ausdruck eines autonomen selbstbewussten Künstlers verstehe.

Auch die in Lesbos um 600 v. Chr. wirkende Dichterin Sappho, in einem Epigramm des Antipatros von Thessalonike aus der *Anthologia Palatina* (AP 7.15) als weiblicher Homer gefeiert, steht in einem intensiven Dialog mit Homer. Sie transformiert in ihrem programmatischen Bitt- und Beistandsgesuch an Aphrodite (Fragment 1) die Welt der iliadischen Krieger in die Erfahrung einer liebenden Frau. Im *Priamel-Fragment* (Fragment 16) wird ebenfalls der Helena-Mythos – nun in ambivalenter Form – geschickt als Folie und Exempel für den weiblichen Kreis eingesetzt. Liebe und Krieg vor Troia ergänzen sich gegenseitig, Helena ist das Verbindungsglied zwischen der allgemeinen These »Das Schönste ist, was einer liebt!« und dem persönlichen Beweis mit Hilfe des von ihr geliebten Mädchens Anaktoria. Helena ist die göttliche Exemplifikation der Aussage in der Hinsicht, dass man sich in die schönste Frau einfach verlieben muss. Gleichzeitig wird ihr Beispiel nach der Homerischen Version als Warnung für die Mädchen hingestellt. Auf dem Hintergrund der in der Mauerschauszene der Ilias (3. Gesang) so zweideutig gesehenen Helena entwickelt Sappho ihre in den Sitz im Leben eingebetteten pädagogischen Gedanken. Die auf die Hochzeit vorbereiteten Mädchen mögen ihre Werte ganz nach dem Schönen ausrichten, doch nach der Verheiratung sollten sie sich hüten, sich wie Helena zu verhalten. Ganz ähnlich

6 Zu diesen s. den Beitrag von J. Latacz, S. 30 Graphik 2.

wird auf dem Hintergrund Homers der »göttergleiche Mann« in Fragment 31 in den weiblichen Augen zum Brennpunkt einer Liebesaussage. In Fragment 44 dichtet Sappho in homerischer Weise von einer troianischen Szene: allerdings steht auch hier nicht der Krieg im Zentrum, sondern sie lässt in sinnlichsten Farben den Hochzeitszug von Hektor und Andrömake Revue passieren. Im Zusammenspiel aller sinnlichen Eindrücke wird das Fest der Liebe in der Nachempfindung seiner Aufführung lebendig. Im Wissen um die tragischen Ereignisse der Ilias und besonders der Abschiedsszene in Gesang 6 wird die erlebte Freude von dem künftigen Leid überschattet.

Alkaios, Sapphos männlicher Zeitgenosse auf Lesbos, der vor allem in den aristokratischen Freundschaftsbünden seine Lieder zur Gelegenheit des Gastmahls aufführt, spielt einmal in einer komprimierenden Zusammenstellung aus dem ersten Buch der Ilias deutlich auf die Szenen an, in denen Achill seine Mutter Thetis am Meeresstrand ruft und diese dann Zeus kniefällig darum bittet, ihren Sohn an den Griechen zu rächen (Ilias 1.348–359, 495–533)⁷. Die Geschichte wird nun bei ihm gerafft erzählt, und dabei entsteht Neues, da er sie vielleicht nur als Beispiel für seinen eigenen Ehrverlust in den politischen Mächenschaften in Mytilene um 600 v. Chr. anführt. In wohl ähnlicher Absicht verwebt Alkaios in wenigen Versen die Helena-Geschichte mit Achill, der Helenas wegen mitsamt der ganzen Stadt Troia zugrunde gehen musste (Fragment 42). In einem anderen Lied kontrastiert er die Überfahrt der liebestollen Helena, die von Paris in Raserei versetzt worden ist, mit dem Untergang von dessen Brüdern, ganz Troias und Achills (Fragment 283).

Ibykos von Rhégion (6. Jh. v. Chr.) grenzt ebenfalls sein Lied gegen Homer ab. Er erhebt den Anspruch, den nämlichen Effekt von Verewigung wie das über Helena und Paris erzählende Epos erzielen zu können. Er will explizit nicht über Troia singen, die Musen hätten dieses Lied schon mit Schönheit verbunden. Auf dem ausführlichen Szenario einer nicht vollzogenen Epik erhebt er den eigenen Anspruch: der Adressat, der Tyrann Polykrates, wird durch seine, Ibykos', Dichtung »nichtsichwindenden Ruhm« besitzen, welcher sonst dem epischen Helden zukommt, genauso wie Ibykos damit unsterblich werden will wie der Homerische Sänger (Fragment 151.47–48). Und in der Reihe der lyrischen Dichter setzt sich nicht zuletzt auch Pindar (um 520 – kurz nach 446 v. Chr.) immer wieder von der homerischen Tradition ab.

Selbst die vorsokratischen Denker bedienen sich zum Teil des Homerischen Versmaßes und seiner dichterischen Sprache, um ihren Gedanken die erwünschte Autorität zu verleihen. Dichtung, Religion und Philosophie sind bei Xenöphanes, Parmenides und Empedokles eng verknüpft. Gerade Parmenides inszeniert sich im Proömion (*Vorgesang*) seines Lehrgedichts in mancher Hinsicht als zweiter Odysseus. Denn in der poetisch ausgemalten Eingangsszene, die als Schlüssel des philosophischen Inhalts gedeutet werden muss, scheut sich der vorsokratische Denker nicht, zum Erwerb des Wissens auf einem Wagen in die Unterwelt zu fahren, um dort, wo Licht und

Nacht zugleich vorhanden sind, von der Göttin Persephone selbst initiiert zu werden.

Homer und das attische Drama

Im 6. Jahrhundert v. Chr. wird die Dichtung Homers, der längst zum Inbegriff der allgemein-hellenischen Kultur geworden ist, von dem damaligen Tyrannen (Alleinherrscher) Peisistratos unter die Aufsicht Athens gebracht. Durch die vollständige Rhapsoden-Aufführung der beiden Epen an den Panathenäen, dem grössten Fest Athens, werden die Epen nun allbekannt. Es verwundert daher nicht, dass das in Athen entstandene und im Dionysoskult verankerte Drama sich mit Vorliebe auf sie bezieht.

Dies gilt insbesondere für die Inhalte der *Tragödie*. Ohne den Bezugspunkt Homer ist diese Gattung gar nicht verständlich. Die starke homerische Einfärbung geschieht hier weniger sprachlich als auf der Ebene des Mythos und hinsichtlich der dramatischen Zuspitzung. Aristoteles (384–322 v. Chr.) betrachtet die Homerischen Epen daher als Modelle der *Tragödie*, den damals dem Homer zugeschriebenen *Margites* als Vorbild der *Komödie* (*Poetik*, Kap. 4, 5 und 23). Die gesamte epische Tradition wird wie gesagt als Vorlage der dramatischen Handlungen benutzt. Der schon bei Homer vorhandene Kontrast zwischen einer heroischen exemplarischen Vergangenheit und der Aktualität der Abfassungszeit, der mit einem Gefühl des Verlustes verbunden ist, spiegelt sich in der Konstellation der Tragödie, wo die mythische Vorzeit als Denkfolie für politisch-soziale Gegebenheiten des aktuellen Polis-Lebens dient. Dabei werden allerdings offenbar nicht die Ilias und Odyssee, die beide einen dramatisch pointierten Ausschnitt aus einer viel grösseren Geschichte ins Zentrum stellen, als Tragödienstoff herangezogen. Die Überlieferung kann trügen – nur ein Bruchteil der damals in Athen gespielten Tragödien ist auf uns gekommen –, aber Episoden aus der Ilias und Odyssee scheinen nur gelegentlich neu dramatisiert worden zu sein, so wie die nicht erhaltene *Nausikaa* des Sophokles (vgl. Odyssee 6–8) und der *Rhesos* des Euripides (vgl. Ilias 10). Vielmehr dienen mit Vorliebe die *Kyklische Epik*, die den gesamten Troia-Stoff nachträglich linear erzählte, sowie der *Thebanische Sagenkreis* als Muster, woraus Episoden dramatisiert werden. Im einzelnen wird freilich häufig ein Dialog mit berühmten Szenen der Ilias oder Odyssee geführt. So wird beispielsweise bei Atössas etwas unmotivierter Frage nach Athen in Aischylos' *Persern* (230–245) (aufgeführt 472 v. Chr.) indirekt mittels der erzähltechnischen Rückblende auf die berühmte Mauerschau-Szene der Ilias (3. Gesang) angespielt. Noch viel deutlicher geschieht dies in den Euripideischen *Phoinissen* (aufgeführt 410 v. Chr.), in denen virtuos die Information über die gegen Theben anstürmenden sieben Helden (Aischylos, *Sieben gegen Theben* 36–68) mit der bekannten Homerischen Mauerschau-Passage vermischt wird, wobei die Homerischen Figuren Helena und Paris hier durch Antigone und ihren männlichen Begleiter ersetzt werden und der Mann hier, umgekehrt wie bei Homer, nun die Frau informiert. Die Aischyleische *Orestie* (aufgeführt 458 v. Chr.) weist zurück auf

⁷ Siehe den Beitrag von J. Latacz, S. 33.

die Darstellung der Geschehnisse in Argos in der Odyssee, wo die Sage über das tragische Ende des Heimkehrers Agamemnon mit den Figuren Klytāimēstra, Aigīsth und Orést wiederholt als negative Folie eingeblendet wird. Der höhere Ausgleich am Ende der Trilogie ist vom 24. Buch der Odyssee wie auch der Ilias beeinflusst. Aischylos' (525–456 v. Chr.) Werk erscheint Späteren nur als »Schnitten vom grossen Mahle Homers« (Athenaeus 8.347e).

Die dialogische Spannung zwischen Homer und der Tragödie wird dann noch deutlicher bei Sophokles (496–406 v. Chr.) und Euripides (480–406 v. Chr.). Gerade der Sophokleische *Aias* (aufgeführt um 450 v. Chr.) kann als Abgesang auf die heroische, nicht mehr zeitgemässe Moral der homerischen Welt und als gleichzeitige Institutionalisierung der Figur als *Kultheld* gelesen werden. Euripides' nahezu zynische Dramatisierungen der Geschichte Troias nach ihrem Fall (*Troades*, *Hekabe*) stellen eine bittere Demontage der Heldenideologie dar. Insbesondere wird ferner Odysseus zunehmend als Machtpolitiker übelsten Zuschnitts dargestellt.

Das *Satyrspiel* wiederum konnte in anderer Weise mit dem kanonischen Homer verfahren. Der Euripideische *Kyklops* (um 410 v. Chr.) bezieht sich auf das berühmte Polyphem-Abenteuer im 9. Gesang der Odyssee. Das Stück lebt fast ausschliesslich von der bewussten Anspielung auf den Odyssee-Text, der vorausgesetzt wird. Wie in einem Flickenteppich werden Handlungselemente der Odyssee-Darstellung nur sozusagen »anzitiert«, um für das verrückte unsinnige Spiel zum Lachen eingesetzt zu werden.

Auch die *Alte Komödie* vermag sich auf das Homerische Muster zu beziehen. In den *Achárnern* (aufgeführt 425 v. Chr.) des Aristóphanes (447–386 v. Chr.) wird Dikaiópolis zu einem zweiten Thersites (Ilias 2). Die Kriegsmaschinerie wird iliadisch gezeichnet, die lustige Szene der Verspottung des Lámachos spielt die Furcht des kleinen Astyanax vor dem Helmbusch seines Vaters Hektor aus (Ilias 6.466–470). Kratínos' (gestorben 423 v. Chr.) *Dionysalexandros* hat offensichtlich Perikles und Dionysos mit der Paris-Geschichte verwoben. Der hier auftretende komische Held als Trickster wird im übrigen viel von dem Erztrickster Odysseus übernommen haben. Schon Epichárm (um 550–460 v. Chr.) – in der frühen Komödienform von Syrakus – geht auf Odysseus ein und erzeugt mittels der Verspottung des epischen Helden Lachen. Im *Odysséus autómolos* wird Odysseus als notorischer Überläufer gezeigt: Auf der Basis von Ilias 10 hat sich Odysseus hier auf eine Spähmission begeben und ist dabei zum Feind übergelaufen. Er hat sich dann aber den Unmut eines Troianers zugezogen. Jetzt kommt ihm der Einfall, erneut die Lager zu wechseln, sich also wieder auf die Seite der Griechen zu schlagen. Im kolonialen Kontext Siziliens, das sich gegen das griechische Mutterland kulturell absetzen und profilieren will, wird der feige Held zugleich zur Identifikationsfigur der breiten Massen, da er sich wiederum gegen die traditionellen Werte stellt. Die Form der umfassenden Parodie des Kanonischen wurde Vorbild für die spätere attische Komödie.

Homer und die Geschichtsschreibung

Herodot (um 484–424 v. Chr.) gehört überraschenderweise ebenfalls in die Gruppe der »sehr homerischen« Autoren (*de sublimitate* 13.3). Man muss sich klarmachen, dass die Historiographie in der ganzen Antike literarischen Anspruch besitzt und unter dem Schutz der Muse *Klio* steht. Bereits im 2. Jahrhundert v. Chr. wird Herodot auf einer Inschrift in seiner Heimatstadt Halikarnáss als »Fussvolk-Prosa-Homer der Geschichtsschreibung« gefeiert⁸. In seinen *Historiai* (verfasst im späteren 5. Jh. v. Chr.) verfolgt er einerseits die Perspektive der Ilias, indem er die Ereignisse eines grossen Krieges zu seinem Zentralthema macht, eines Krieges, den eine Koalition von Griechen mit einem mächtigen Gegner führt. Andererseits übernimmt der Vater der Geschichte die Sichtweise der Odyssee, indem er auf seinen ethnologischen Wanderungen Odysseus in seiner Wissbegier bezüglich fremder Völker nachempfunden⁹. Ebenfalls wie Homer will Herodot das Gedächtnis an Grosses bewahren und Ruhm schaffen (*Prooimion*), wobei er allerdings im Gegensatz zu Homer nicht die berühmten Helden, sondern die geschichtlichen Ereignisse in den Blick rückt. Beide sind sich zudem ihres Wahrheitsgehalts bewusst, den Homer von der Muse, Herodot von seinen eigenen Nachforschungen bezieht. Auch auf der Mikro-Ebene der Sprache verwendet Herodot, insbesondere in den Reden, zum Teil Homerische Diktion, die fast dichterische Qualität bekommt. Manchmal schreibt er sogar Hexameter Teile. Sein Grossaufgebot des Xerxes – bereits in Aischylos' *Persern* entsprechend behandelt – steht in Parallele zur Aufzählung des Homerischen Schiffskatalogs (Ilias 2). Zudem sind die bei Herodot eingelegten Reden ähnlich mimetisch und lebendig gestaltet wie diejenigen bei Homer. Ferner erinnert die ganze Erzählweise, vorzugsweise das aneinanderreichende Erzählen, das mittels der Ringkomposition immer wieder auf den Anfang zurückkommt, an Homer. Vor allem fühlt sich Herodot wie Homer in den Gegner ein und verfällt nicht in Chauvinismus. Wiederum gewinnt also hier eine neue Gattung nur auf dem Homerischen Hintergrund wirklich Profil. Zum Teil setzt sich der Historiker aber auch vehement von seinem Vorbild ab. In den Anfangskapiteln wird die Perspektive des Frauenraubs in einer Kette von Ursache und Wirkung ganz ähnlich der Entwicklung des Zornmotivs mittels des Entzugs des Frauen-Ehrgeschenks in der Ilias skizziert. Doch distanziert sich der Geschichtsschreiber von dieser Form der Kriegsmotivation, arbeitet also mit Homer gegen Homer. Teil dieser zum Zweck des Kontrasts vorweggenommenen mythischen Erklärungen ist wiederum die Helena-Geschichte: in 2.116 kritisiert Herodot den Homer offen dafür, dass er die Version, in der Helena in Ägypten weilte, zwar sehr wohl gekannt, sie aber verschwiegen habe, weil sie nicht in sein Konzept passe. Im nächsten Kapitel betätigt er sich dann selbst als Philologe, der die *Kyprien* wegen Widersprüchen zur Homerischen Darstellung nicht Homer zuschreiben will (2.117).

8 Siehe die Publikation von Isager 1999; zum Ganzen vgl. Boedeker 2002.

9 Vgl. Nagy 1990, 231–233.

Thukýdides (um 460–396 v. Chr.) seinerseits setzt sich deutlich von Herodot ab und versucht die Grösse seines Gegenstands, des Peloponnesischen Kriegs, gegenüber dem Troianischen Krieg zu verdeutlichen. Doch selbst bei ihm beginnt Geschichte weitgehend mit Troia (1.3–11). Indem freilich Perikles in seiner Leichenrede verkündet, dass Athen keinen Homer benötige, um seinen Ruhm im Gesang zu verewigen (2.41.4), erhebt Thukýdides implizit selbst den Anspruch, das Epos durch die Geschichtsschreibung zu ersetzen.

Homer und Platon

Auch Platon (427–347 v. Chr.), der heute üblicherweise als Philosoph gilt, mit seinen Dialogen jedoch durchaus auch literarische Ziele verfolgt, grenzt sich radikal von Homer ab. Wie sein Schüler Aristoteles (384–322 v. Chr.) sieht Platon den grossen Epiker bisweilen als tragischen Dichter. Vor allem wird die absolute Autorität Homers in Erziehungsfragen am Ende des ›Staates‹ aus der idealen Polis vertrieben. Insbesondere im *Ion* setzt er sich mit dem homerischen Rhapsodenwesen auseinander, das in seinem charakteristischen Zustand von Besessenheit über kein wirkliches Wissen verfüge. Homer und memorierte Zitate daraus dienen Platon überall als Folie einer traditionellen Sicht, von der er sich distanziert. Mit und nach Platon setzt der entscheidende Bruch der Homer-Tradition ein, der mit dem endgültigen Übergang zu einer Schriftkultur einhergeht¹⁰.

Homer und die hellenistische Dichtung

Im neuen geistigen Zentrum Alexandria erhält im 4. und 3. Jahrhundert v. Chr. Homer dann den Status eines Klassikers der Literatur. In der königlichen Bibliothek des *Mousëion* (Musen-Heiligtums) beschäftigen sich Gelehrte, die zugleich selbst als Dichter tätig sind, vorrangig mit Homer, dem Text *par excellence*. Homer bekommt im Ptolemäereich den Anstrich einer kulturellen Trophäe, die den Anspruch auf Kontinuität unterstreicht. Man bemüht sich, ihn zu edieren und zu sichern. Über die Jahrhunderte hinweg ist er zugleich erklärungsbedürftig geworden¹¹. In der nun von der Gelegenheit der Aufführung befreiten autonomen Literatur, die eine Vorliebe für die kleine und ausgefeilte Form entwickelt, ist die Homerische Poesie eigentlich überholt. Literarisch versucht man sich freilich ihre Sprache für neue Paradigmen anzueignen. Gelehrte wie Kallimachos (um 320–245 v. Chr.) distanzieren sich vom Grossepos. Im Epigramm 28 spricht er davon, dass er das ›zyklische‹ Gedicht hasse. Das Epigramm, das als Grabaufschrift ebenfalls aus der Homerischen Sprache hervorgeht, entwickelt sich nun, vom Sitz im Leben getrennt, zur artifiziellen Kleinform weiter. Im Vorwort zu seinem Hauptwerk ›*Áitia*‹ (*Ursachen*) klagt Kallimachos zudem über Kritiker, die ihm zu Monumental-Epen home-

rischen Umfangs raten. Apollōnios von Rhodos (295–215 v. Chr.) betritt in seinen *Argonautiká* Pfade eines reformierten Epos kleineren Umfangs. Stilsicher übernimmt er von Homer die Formelsprache und Heldenmotive, komponiert aber auf den modernistischen Grundlagen eines Kallimachos gleichzeitig etwas ganz Neues. Ein solches literarisches, auf Homer fussendes Kunstepos verfestigt sich zur Gattung, die über die Jahrhunderte weiter gepflegt wird: Triphiodōr (wohl 2. Hälfte des 2. Jh. n. Chr.), Quintus von Smyrna (4. Jh. n. Chr.) und Nonnos (5. Jh. n. Chr.). Die gebildeten Leser erfreuen sich an den Anspielungen und werden ständig in den vergleichenden Prozess von Ähnlichkeit und Differenz hineingezogen. Kallimachos dichtet zudem im Gefäss der *Homerischen Hymnen*, wobei selbst hier das ausgefeilte Spiel mit entlegenen Mythenversionen im Vordergrund steht. Theokrit von Syrakus (um 270 v. Chr.) rezipiert ferner in seinen *Eidyllia* (*Genre-Stückchen*) die Nähe zur Natur aus der Odyssee. Sein liebeskrankter Kyklōp (*Eidyllion* 11) steht im deutlichen Kontrast zu Homers monströsem Polyphēm. Seine Klage kann er allerdings nur auf dem Hintergrund der Zeichnung im 9. Gesang der Odyssee entwickeln. Was ihn, wie er weiss, erwartet, ist das, was er aus der *Homerischen* Fassung kennt. Im hexametrischen Lied meint er ein Heilmittel gegen die Liebe zu finden und täuscht sich damit über die nicht erfüllte Liebe hinweg.

Homer, die Zweite Sophistik und der griechische Roman

In der Zweiten Sophistik (zweite Hälfte des 1. bis erste Hälfte des 3. Jh. n. Chr.) wird der Rückbezug auf die grosse klassische Vergangenheit gerade mittels der Literatur zum Programm. Als Übervater der hellenischen Kultur steht Homer nun für die unter den Bedingungen der römischen Kaiserzeit schaffenden griechischen Literaten in besonderer Weise im Zentrum. Homer dient als der Bezugspunkt *par excellence*, den man als Autorität zitiert. Epiktēt (um 50–138 n. Chr.), Pausānias (um 115–170/80 n. Chr.), Strābon (um 63 v. Chr. – 23 n. Chr.) und Plutārch (um 45–125 n. Chr.) greifen gern auf ihn zurück. Rhetorische Gedankenexperimente wie die *Troianische Rede* des Dion von Prusa (um 40–120 n. Chr.) (*or.* 11) oder Philostrāts *Herōikós* (wohl um 215 n. Chr. verfasst) entwickeln alternative Ausgänge der Homerischen Troia-Geschichte.

Die neue Gattung des zur nämlichen Zeit blühenden Romans übernimmt vom Epos den literarischen Anspruch einer umfassenden Sicht auf die Welt. Die Konstellation von Liebe und Abenteuer ist in der Odyssee vorgeprägt. Daher avanciert sie für den griechischen Liebesroman zum Bezugstext schlechthin, so dass man fast von einem Palimpsést (wiederabgeschabtes und neu beschriebenes Papyrus-Blatt) sprechen kann. Cháriton integriert wohl um die Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. Homerzitate direkt in den Text, um sich den Anstrich der Bildung zu geben und um den Leser zu steuern. Für den Helden Chairéas, der im Kampf zu seiner Männlichkeit und schliesslich zu seiner verloren geglaubten Geliebten Kallirhōé findet, ist gerade auch die Ilias ein Modell. Am Ende rekapituliert man die Ereignisse wie Odysseus und Penelope im Ehebett im 23. Gesang der

¹⁰ Siehe dazu ausführlich den Beitrag von H. Flashar, S. 216–218.

¹¹ Siehe dazu den Beitrag von M. West, S. 185–187.

Odyssee. Achilleus Tātios rekurriert ebenfalls in seinem parodistischen, wohl um 150 n. Chr. verfassten Roman wiederholt auf Homerisches. Besonders deutlich erfolgt der bewusste Verweis auf Homer in den *Aithiopiká* des Heliodör aus Émesa (zweite Hälfte des 3. Jh.). Die Erzählung um die Liebesabenteuer von Charikléia und Theägenes nimmt strukturell bewusst den späten Einsatz der Odyssee (*in medias res*) auf. Der männliche Held Theägenes wird als zweiter Achill inszeniert. Kalásiris, ein ägyptischer Priester und homerischer Gelehrter, der die beiden auf der Flucht nach Aithiopien begleitet, verkörpert die odysseische Erzählkunst. Auf der Überfahrt des Paares von Delphi nach Ägypten erscheint ihm dann Odysseus konsequenterweise selbst im Traume, als sie an Kephallēnia, also in Odysseus' Gefilden um Ithaka, vorbeisegehn. Odysseus beschwert sich, dass Kalásiris nicht im nahen Ithaka Station machte, um ihm die Ehre zu erweisen, und droht ihm dafür Rache an. Der sich einer verrät-selnden Diktion bedienende Führer und Homeriker vergeht sich also in seiner Funktion als interner Deuter der komplexen und symbolisch aufgeladenen Geschichte selbst am Ausgangspunkt des Romans, das heisst am Homerischen Odysseus. An-

stelle des üblichen Gottes, der in Nachfolge des zornigen Poseidon aus der Odyssee das Schicksal des Paares bestimmt, tritt hier also der Held des literarischen Mustertexts auf, womit Homer selbst zum Gott wird. Damit ist der Bogen zur Apotheose Homers auf dem Relief des Archelaos geschlagen.

Wir haben gesehen, dass über fast 1000 Jahre hinweg die Rezeption der Homerischen Dichtung als zentraler intellektueller Knotenpunkt für literarische Produktion bei den Griechen dient. Im Dialog mit dem Alten, mit der grossen Autorität der Erzählung, erwächst immer wieder Neues. Der Bezug auf Homer ist Quelle für erfrischendes Denken, und es entstehen daraus zahlreiche Gattungen, die bis heute die Grundlage der abendländischen Literatur bilden.

Auswahl Literatur:

Boedeker 2002; Fantuzzi 2002; Garner 1990; Goldhill 1986, 138–167; Hunter 2004; Graziosi 2007; Graziosi – Haubold (in Vorb.); Knight 1995; Lange 2002; Nagy 1990; Rosenmeyer 1997; Sotiriou 1998.